

Anna
10-92 /05-96

CRONOS / CHRONOS : Pere Formiguera

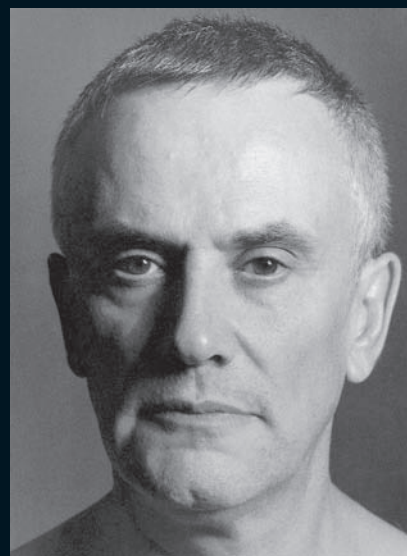
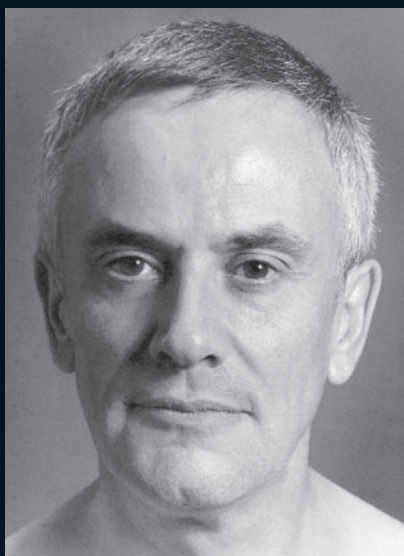
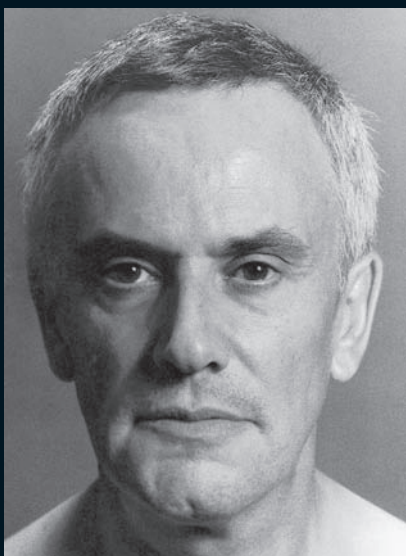
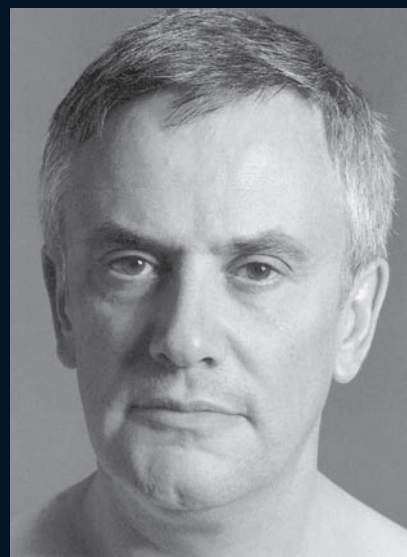
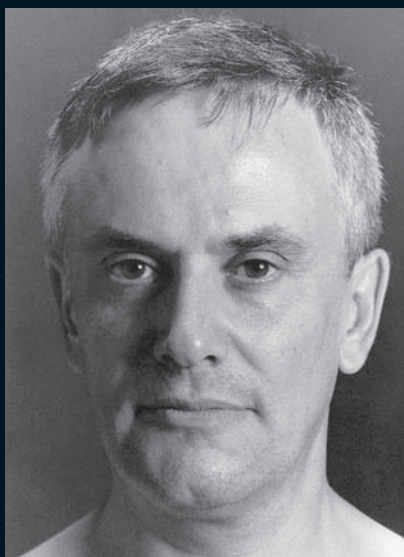
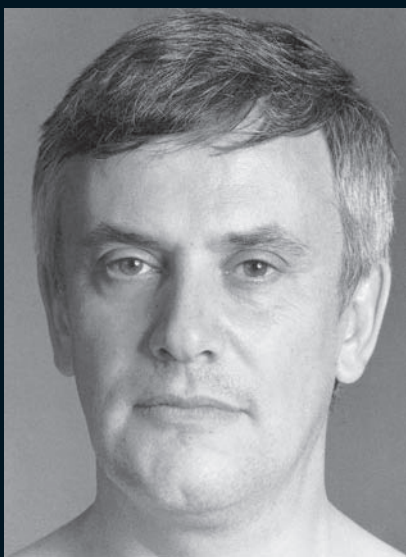
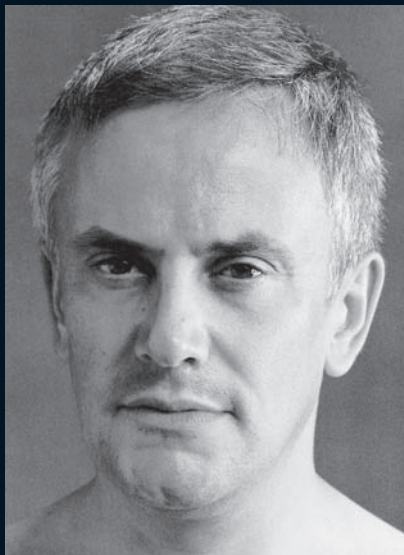
Quaderns : CHRONOS : Pere Formiguera

94

OCTOBER 2004

243 : Q 3.0

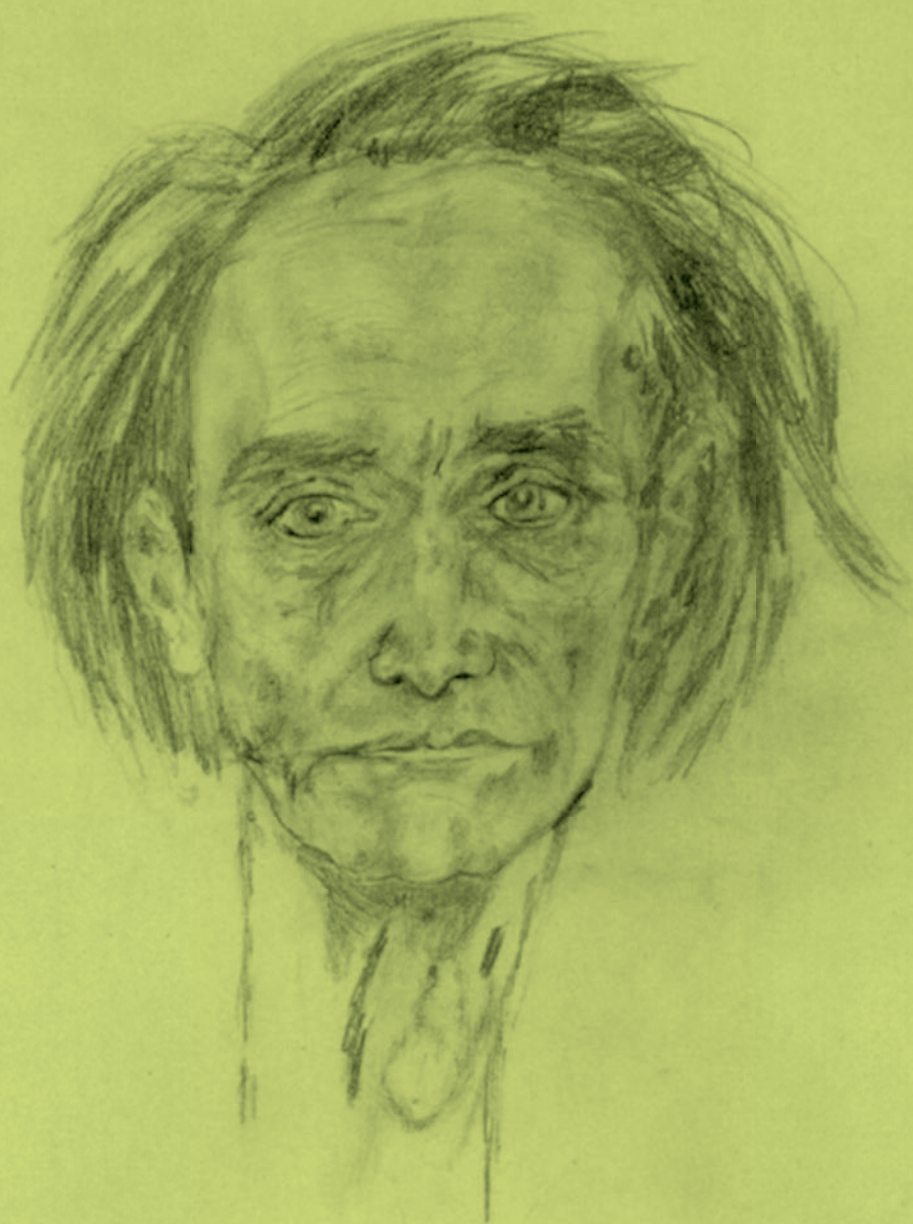
Santi
01-91 / 11-99





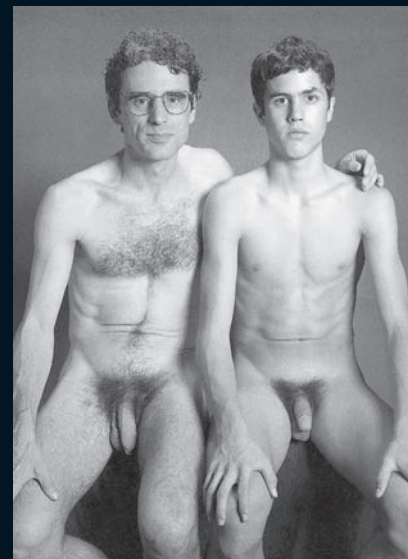
Julia
01-91 /03-99





Antoine Artaud
17 décembre 1946

Francesc i Pol
05-93 / 09-99



Quaderns : CRONOS : Pere Formiguera

99

OCTUBRE 2004

243 : Q 3.0



Ariadna i Pau
01-91 / 12-99

Ramon Faura Coll

Oh, precari ull mecànic!

En ocasió del projecte Cronos de Pere Formiguera

Heus aquí els projectes dels pobres mortals, els anhels de les grans ambicions, aquí teniu l'home: mireu com el porta l'aigua.

PETRONI; *El Satiricó*

O precarious mechanical eye!

(On the occasion of the Chronos project by Pere Formiguera)

This then is the end of human projects, this the accomplishment of mighty schemes. Here is the man. Look! How now he rides the waves.

PETRONIUS: *The Satyricon*

1 :

Els projectes dels pobres mortals: *arquitectura contra temps*

Concursava en un projecte urbanístic per a Ll. de M. Es tractava de refer el front marítim. *Objectivament*, tot l'equip coincidia que l'estat actual era espantós, deixat, convencional. *Sense aprofitar les característiques del lloc*. Ser d'allà feia que les decisions sobre què es conserva i què es tira a terra prenguessin un altre caire. Cada arbust d'aquell passeig, i cada fanal precari, i cada banc romàntic i cada parterre de flors, paperera o quiosc roí de gelats estava associat a la memòria. Encara amb més força si pensem en l'enorme significança que adquireixen els records de la infància i de l'adolescència. Cada element incloïa un sentit íntim: aquí se seia a les tardes, allà s'hi passava de nit per canviar de discoteca, allí el primer petó o les primeres cerveses. Sí, era cert. *Objectivament* aquells fanals no era gran cosa. Tanmateix no trobava cap reemplaçant preferible.

1 :

The end of human projects: *Architecture against time*

He was taking part in a competition to design a project for Ll de M. It involved remodelling the seafront. *Objectively*, the whole team agreed, its current state was dreadful, neglected, conventional. *It didn't make the most of the characteristics of the place*. The fact that it was his home town put a whole new slant on decisions as to what should be conserved and what demolished. Each shrub along the promenade, each shaky lamppost, each romantic bench, flowerbed or rubbish bin, and each shabby ice-cream stand had its own memory. All the more powerfully if we think of the immense significance of childhood and adolescent memories. Each element had an intimate meaning: the bench where he would sit in the evenings, the stretch of street between one disco and the next, the scene of his first kiss or his first beer. Yes, it was true. *Objectively*, those lampposts

Contra la seva manera habitual de pensar, va acabar defensant posicions conservacionistes fins al deliri. Volia deixar-ho tal qual (de fet, sembla que hi ha pocs arquitectes que reconeguin que de vegades és millor tal qual). Semblava impossible trobar cap solució que millorés allò que hi havia. Els arguments arquitectònics, tan ubèrrims i útils en una situació normal, ara, quan es tractava de tirar a terra Ll. de M., apareixien mesquins, petulants i buits. La teoria arquitectònica es manifestava com *només teoria arquitectònica* sense cap competència per incidir amb lucidesa sobre la realitat. Millorar Ll. de M. comportava arrasar Ll. de M. Anihilar, doncs, tota la memòria associada al lloc. Incendiar el seu passat i desproveir la vida de sentit.

Els projectes d'arquitectura sempre són una substitució. Reemplaçar allò que hi havia per una cosa nova. Sempre hi ha una cosa i mai s'inaugura un lloc. Possiblement és aquest aspecte del projecte arquitectònic, la substitució, un dels aspectes més interessants però també més ingrats de cara

didn't amount to a great deal. Yet he couldn't come up with a better replacement. In defiance of his usual way of thinking, he ended up taking the conservationist stance to the furthest extreme. He wanted to leave it just as it was (in fact, there are few architects who recognise that sometimes 'as it was' is better). It seemed impossible to find a solution that could improve on what was there. Now, when it came to razing Ll de M, architectural arguments, so abundant and useful in normal situations, seemed mean, petulant and hollow. Architectural theory showed itself to be just that, *mere architectural theory*, unable to reflect lucidly on reality. Improving Ll de M meant razing Ll de M. Annihilating, then, all the memories associated with the place. Burning down its past and stripping life of meaning.

Architecture projects always involve substitution. Replacing what was there with something else. There is always something, and a place is never entirely new. This aspect of the architecture project, substitution, may

al reconeixement públic. El que es fa sempre és pitjor que allò que es reemplaça. No és una qüestió de competències ni de talents. És una qüestió de temps. Per mitjà del temps, el que hi havia s'ha convertit en una part del nosaltres. El projecte nou sempre és un convidat mal educat i vanitos. Ostentament pagat de si mateix. En alguns casos, el pas del temps permet que els veïns se l'apropriïn. Tanmateix, quan s'inaugura, quan encara no posseeix temps, és un artefacte inhòspit i desconcertant.

La barbàrie moderna que trobem en propostes com les de Le Corbusier per al centre de París ometen l'existència del temps. Jutgen el que ens envolta sense tenir en compte la memòria acumulada al llarg dels anys. Aquí a Barcelona això ho patim en aquesta mena de rentada de cara a què se sotmet els edificis vells. Se'ls desproveeix del seu bé més preuat: la patina. Aquest menyspreu de part de l'arquitectura moderna per la presència del temps és especialment curiós quan pensem que en altres camps

el temps és un tema central. Les fotos que aquest text acompanya en són una prova.

En el cas de la literatura, per posar un exemple, és una nova reflexió sobre el temps allò que dóna lloc a una literatura contemporània (parlo del segle xx). La incorporació radical del temps en el projecte literari estableix les premisses segons les quals s'escriurà després. *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (mort l'any 1922), és la primera manera que coneixem de fer esclatar la narrativa vuitcentista des d'una concepció temporal inèdita, literàriament parlant, i que, com tan sovint s'ha dit, deu una part a les teories de Bergson (cosí polític de Proust). L'altra línia inaugural, estrictament contemporània de Proust i en certa manera diametralment oposada, és la que emprenen James Joyce i el seu *Ulysses* (publicat l'any 1922).

Proust i Joyce van fer junts un trajecte en fiacre des de l'òpera fins al Saint Germain. No van badar boca. Van fer veure que no es veien tot i que les seves cames assegudes

es tocaven. Al marge de les manies de cada un, l'anècdota és comprensible. Els dos revolucionaris de la literatura l'emprenien amb el temps però en clara oposició. En Proust la desarticulació de la convenció temporal es fa per expansió. El relat s'allarga fins a l'inconcebible, com les mateixes frases interminables que usa. En Joyce, pel contrari, la desarticulació s'efectua per mitjà de la condensació. Les seqüències lèxiques sovint són trossos de frases, incompletes, no enuncien res per si soles. El primer abasta uns 30 anys de vida, el segon només un dia. En Proust se'ns mostra que només som reflexos agitats pel temps. En Joyce se'ns mostra que sense l'actuació correctiva del temps només som un feix de paraules insignificants.

Tanmateix, als anys 20, no sembla que aquesta arquitectura moderna que occident canonitzarà segueixi els camins de Proust o Joyce. Es procedeix a l'anul·lació del temps. Rentada de cara. L'operació de Le Corbusier ratllant amb frenesí les fotografies d'edificis antics té molt a veure amb la posició dels

be one of the most interesting but it is also one of the most thankless in terms of public recognition. A thankless task, in this respect. The new construction is always worse than what it replaces. It is not a question of skill or talent. It is a question of time. Time has turned what was there into a part of ourselves. The new project is always a rude and conceited guest. Ostentatiously pleased with itself. In some cases, passing time allows local residents to appropriate it. But when it is presented, before it acquires time, it is an inhospitable, disconcerting artefact.

The modern-day barbarity of proposals such as Le Corbusier's for central Paris omits the existence of time. They judge what surrounds us with no thought for the memory accumulated over the years. Here, in Barcelona, we are experiencing it in the face-scrubbing to which old buildings are submitted. They are stripped of their most prized asset: patina. Modern architecture's contempt for the presence of time is particularly curious if we consider how,

in other fields, time is a central issue. The photos that this text accompanies are proof of that.

In the case of literature, to give one example, it was a new way of seeing time that gave way to a contemporary literature (here I refer to the 20th century). The radical incorporation of time into the literary project established all the premisses for future writing. *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust (d. 1922) was the first instance of the 19th-century narrative being exploded by a radically new conception of time, in terms of literature, which, as is so often said, owes a great deal to the theories of Bergson (Proust's cousin by marriage). The other new approach, contemporary with Proust and to some extent diametrically opposed, was blazed by James Joyce with *Ulysses* (published in 1922).

Proust and Joyce travelled together by fiacre from the Opera to Saint Germain. Neither said a word. They pretended not to see each other, despite the fact that

their legs were practically touching. Their respective neuroses aside, the anecdote is understandable. The two revolutionaries of literature both tackled time but in conflicting ways. In Proust, conventional time is dislocated by expansion. The story is drawn out to an unbelievable length, like the interminable sentences it employs. In Joyce, conversely, dislocation is by means of condensation. His lexical sequences are often incomplete parts of sentences and state nothing in themselves. The first spans 30 years of life, the second just one day. Proust shows us that we are mere shadows moved by time. Joyce shows us that without the corrective action of time, we are but a jumble of insignificant words.

In the 1920s, however, modern architecture did not seem to follow the paths of Proust and Joyce. It proceeded to annul time. To scrub faces. Le Corbusier's manipulation of photographs, frantically scoring out old buildings, has evident similarities with the position of the 17th-

moderns de finals del XVII. De fet, n'és l'hereu més conseqüent. El culte a la modernitat (progressisme) i el descrèdit dels antics són operacions útils per a la consolidació del projecte absolutista. El descrèdit dels antics és l'arrasament de la memòria, és l'arrasament de qualsevol dimensió individual fora del règim. De fet, aquests primers dibuixos de Le Corbusier que arrasen poblacions senceres tenen molt a veure amb les geometries que Le Nôtre utilitza per als seus jardins.

2 : Els anhels de les grans ambicions: *el desmantellament del rostre*

Hauria estat impossible fundar un art modern d'Estat sobre les obres de Rembrandt. Res més incòmode per a la sacralització de l'ordre civil que el seu colpidor testimoni sobre el poder transformador del temps. És comú entre els pintors fer-se autoretrats. El model sempre està a punt i, a més, hi ha prou confiança

century moderns. In fact he is their most coherent heir. The cult of modernity (progressivism) and the discredit of the old school were very useful in consolidating the absolutist project. Discredit of the old school is the sweeping away of memory, the sweeping out of the regime of any individual dimension. In fact, these early drawings by Le Corbusier, doing away with entire towns, have a lot in common with the drawings of Le Nôtre.

2 : The accomplishment of mighty schemes: *dismantling the face*

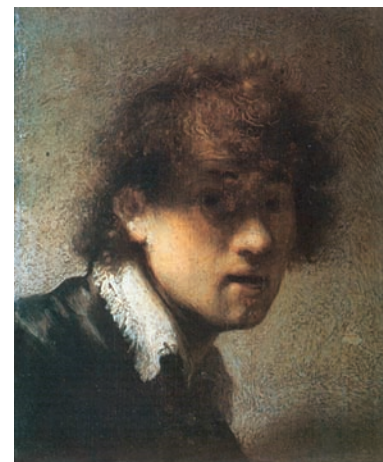
It would have been impossible to found a modern state art on the works of Rembrandt. What could be more inconvenient to the sacralisation of civil order than his striking testimony to the power of time to transform? It is quite common for painters to produce self-portraits. The model is always available, and there is enough familiarity to take a

per perforar-lo fins la medul·la. En el cas de Rembrandt, els seus autoretrats, més que a raons pràctiques, semblen respondre a un interès real per l'acció del temps sobre la seva cara. En l'autoretrat de 1629 (té vint-i-tres anys) el veiem mig espantat pel que li ve al damunt; dues rodones negres són els ulls mig amagats sota l'ombra dels cabells. En el de 1640 (té trenta-quatre anys) adopta el posat plàcid d'un home respectable. Tot resta més immòbil a excepció dels ulls, dels quals ara sí que veiem el blanc, que travessen l'espectador per anar a mirar no se sap què. En el retrat de 1668 (té seixanta dos anys) Rembrandt s'ha convertit en una mena de màscara veneciana. Pel posat, torna a haver-hi moviment, tot i que ara és cansat. Els ulls s'han allargat com dues ametlles, les parpelles inflades ens n'oculten bona part. El contorn del rostre es dilueix en la foscor com si ens anunciés la inevitable tragèdia final.

Com Proust farà molts anys després (inauguralment pel que fa a la literatura), en Rembrandt el temps no només passa sobre el

really piercing look. In Rembrandt's case, his self-portraits seem to respond more to a real interest in the action of time on his face than to practical reasons. The 1629 self-portrait (at the age of 23) shows him rather daunted by his prospects; his eyes are two black dots half concealed by the shadow of his hair. In 1640 (aged 34), he adopts the placid pose of a respectable man. Everything is still except the eyes, now showing their whites, that pierce the spectator to look beyond at something unknown. In 1668 (aged 62), Rembrandt has become a kind of Venetian mask. In the pose there is once again movement, though now rather tired. The eyes have grown long, like two almonds, largely hidden by puffy eyelids. The outline of the face merges with the darkness as though foretelling the final inevitable tragedy.

As in Proust's case many years later (for the first time in literature), for Rembrandt times passes not only for the portrayed face but also and above all for the eye that portrays it (in this case belonging to the same



Rembrandt:

Autorretrat / Self-portrait, 1629
Munic / Munich, Alte Pinakothek

Autorretrat / Self-portrait, 1640
Londres / London, The National Gallery

Autorretrat / Self-portrait, 1668
Colònia / Cologne, Wallraf-Richartz-Museum

rostre retratat, sinó també i sobretot per *l'ull que el retrata* (que en aquest cas pertanyen a la mateixa persona). No podem assegurar si aquest posat del retrat de 1668 és fidel al model o una representació de l'estat d'ànim del retratat-retratador. Encara més, no sabem si és el model o l'ull qui s'ha doblegat sota el pes del temps. A la mirada ingènua de l'adolescència, en part també furiosa, segueix un intent de redreçar les coses durant l'edat adulta; el patetisme vital apareix amb tota la cruesa a través dels ulls d'un Rembrandt vell. És una lliçó petroniana. El temps com a desmantellament del jo. Cada instant que passa ens demostra que no som allò que creïem. Una ofensa constant contra el nostre enteniment. Un greuge pertinaç contra la nostra integritat. Contra *allò que érem* i contra *allò que veia* com érem. És natural que en un ordre civil reglamentat i burocràtic, un ordre que odia les evanescències i les ambigüitats, quan es tracti de formar una acadèmia d'art i decidir què és art i què no ho és, casos com els de Rembrandt no siguin gaire útils.

person). We have no way of knowing whether the pose in the 1668 portrait is faithful to the model or a representation of the state of mind of the portrayer-portrayed. What is more, we do not know whether it is the model or the eye that has drooped under the weight of time. The ingenuous and in part furious gaze of youth is followed by an attempt to redress things as an adult; the pathos of living appears in all its harshness in the eyes of an old Rembrandt. It is a Petronian lesson. Time as the dismantling of the self. Each moment that passes shows us that we are not what we think. A constant affront to our understanding. A persistent blow to our integrity. To what we were and to the seer of what we were like. Naturally, in a regulated, bureaucratic civil order, an order that abhors evanescence and ambiguity, when it comes to setting up an Arts Academy and deciding what art is, cases such as those of Rembrandt are not very useful. The powers that be will have nothing to do with precariousness or inconstancy.

El poder no vol saber res de precarietats ni d'inconstàncies.

La cita de Petroni fa referència a les paraules d'un home que veu un cadàver portat pel riu ("aquí teniu l'home: mireu com el porta l'aigua"); és evident que cap ordre civil pot tolerar, veritablement i no només de paraula, una concepció del temps com aquesta, com la de Petroni, Rembrandt i tota una llarga llista.

3 : Aquí teniu l'home: *els cronoretrats de Pere Formiguera*

Des del gener de 1991 fins al desembre de 1999, Pere Formiguera va fer un seguiment fotogràfic d'un grup de gent. Era gent que coneixia i en cap cas es tractava de gent famosa. Un cop al mes passaven pel seu estudi i els feia una fotografia. D'un en un o de dos en dos. Formava part del pacte que posessin nus. Els enquadres es mantenien. En alguns casos el cos rotava sobre si mateix. Les

condicions de llum també es conservaven. Es tractava de veure el temps. D'eliminar qualsevol canvi que no fos degut únicament i exclusiva al pas del temps. El projecte *Cronos* va exposar-se al centre Santa Mònica (Barcelona) de l'abril al juny de 2000.

El projecte té molt a veure amb els retrats de Rembrandt. Hi ha moltes més coincidències de les que sembla encara que en un cas parlem de pintura i en l'altre de fotografia. L'ull de Rembrandt i l'objectiu mecànic de la càmera de Pere Formiguera. L'ull de Rembrandt que envelleix amb el model i l'ull mecànic per al qual no passa el temps. Aquesta és una diferència que no podem defugir. Possiblement aquí rau l'esforç titànic de les fotografies de Pere Formiguera, assolir que l'ull mecànic *envelleixi* amb els models. A més, la decisió sistemàtica (una fotografia cada mes) és absolutament apropiada. Els retrats de Rembrandt no se succeeixen sistemàticament. Cauen quan cauen, de la mateixa manera que pestanyegem o tossim. Per contra, Pere Formiguera, lluny de

The quote from Petronius is a reference to the words of a man who sees a corpse being swept down river ('here is the man: look! How now he rides the waves'); it is evident that no civil order can tolerate, truly and not just in word, a conception of time like this, like that of Petronius, Rembrandt and many, many others.

3 : Here is the man: *The chrono-portraits of Pere Formiguera*

From January 1991 to December 1999, Pere Formiguera used photography to monitor a group of people. They were people he knew and in no case were they famous people. Once a month, they would call by his studio and he would take a photograph of them. Singly or in twos. Part of the agreement was that they would pose nude. The frames were kept the same. In some cases, the body rotated. The lighting conditions were also kept the same. The aim was to see time. To eliminate any

change that was not due solely and exclusively to the passing of time. The Chronos project was shown at the Santa Mònica Art Centre (Barcelona) from April to June 2000.

The project has a lot in common with Rembrandt's portraits. There are many more coincidences than there might appear, despite the fact that in one case we are dealing with painting and in the other with photography. Rembrandt's eye and the mechanical lens of Pere Formiguera's camera. Rembrandt's eye that ages with the model, and the mechanical eye for which time does not pass. This is a difference we cannot overlook. This is perhaps the reason for the Homeric effort of Pere Formiguera's photographs to make the mechanical eye *age* along with the models. Furthermore, the systematic decision (one photograph a month) is absolutely appropriate. Rembrandt's portraits do not follow on systematically. They happened when they happened, in the same way that we might blink or cough. The painter thought that that day (or month) was the day, and he

defugir *la mecanicitat* de l'objectiu, entra en la seva lògica tot establint un sistema inamovible. De fet, hi ha sèries on manca alguna fotografia perquè el retratat aquell mes no va poder acudir a la cita. En tot cas el sistema preval, i si el retratat no va aparèixer constatem una absència en veure un requadre buit.

Tampoc és defugible el fet que en Rembrandt es tracta d'autoretrats. Cosa que no és així, suposem, en el cas de Pere Formiguera. En tot cas, si el mecanisme fotogràfic acaba envellint amb el seu model com si es tractés d'un ull humà, hauríem de creure que no és a causa d'allò que té al davant (el model), sinó a causa d'allò que té al darrere (en Pere Formiguera). Sí que és cert que no és un autoretrat i no podem forçar les paraules; però també és cert que en un retrat hi ha tant del model com de qui el retrata. El retrat de Gertrude Stein de Picasso en seria un altre bon exemple per corroborar-ho.

Una foto al mes durant deu anys. El projecte, per la seva extensió, sembla respondre més a una manera proustiana que

a una de joyciana (si se'm permet la gosadia). Molts acusaven Proust de no ser sistemàtic. Bé, és una opinió. El projecte *Cronos* sí és sistemàtic. I obstinat, com el temps que fixa. De fet, s'hi retrata el temps. I en la mesura que som temps, podem afirmar, ara sí, que Pere Formiguera, contra tot pronòstic, aconsegueix fer un autoretrat esfereïdor en la seva complexitat. No està de més recordar que els retrats són amics o parents tan propers com la mare, el pare o el germà. Que els retratats formen part d'ell.

4 : Mireu com el porta l'aigua: *burocràcia i temps*

Ja fa uns quants anys que sabem que parlar de Revolució Francesa com a canvi substancial de l'organització de les comunitats és una manera de veure les coses. De la *contribució al tresor reial* ara en diem *hisenda pública*. Potser és per això que les teories dels moderns del XVII van acabar tenint tant de crèdit. Potser

és per això que les avantguardes, de la mateixa manera que Lluís XIV, Perrault¹ o Colbert, van decidir que el millor era girar l'esquena a un passat avorrit i precari.

No és cap novetat. La societat de consum s'ha articulada al marge del temps. La mort i la senilitat s'ometen. A la publicitat el temps és un ens neutre. Només cal veure els anuncis de plans de pensions, on els jubilats són exactament els mateixos que quan cotitzaven. És impensable que una campanya publicitària d'un pla de pensions es faci amb una imatge del Rembrandt de l'any 1661 (té cinquanta-cinc anys).

Potser les coses han canviat últimament. Abans es deia que l'obra d'Andy Warhol no sols no era crítica, sinó que a més celebrava l'*american way of life*. Se'l comparava en igualtat de condicions amb Lichstein, Rosenquist o Wesselmann. S'assumia que el Pop Art (l'art de l'era consumista) tan sols era un comentari enginyós sobre la societat contemporània. En cap cas incendiari.

painted himself. Pere Formiguera, conversely, rather than camouflaging the mechanical nature of the lens, enters into its logic by establishing an immovable system. There are in fact some series that are missing a photograph because the sitter was unable to make it that month. In any case, the system prevailed, and if the sitter did not appear, an absence is noticed.

Nor can we overlook the fact that with Rembrandt we are dealing with self-portraits. This, we suppose, is not so in the case of Pere Formiguera. Nonetheless, if the photographic mechanism does turn out to age along with the model, as though it were a human eye, we would have to believe that it was due not to what was before it (the model), but to what was behind (Pere Formiguera). If this is the case, it is not a self-portrait and we cannot twist words; but it is also true that in a portrait there is as much of the model as of the portrayer. The portrait of Gertrude Stein by Picasso is another good example that corroborates this.

A photo a month for ten years. In its extension, the project seems more Proustian than Joycian. Many people accused Proust of not being systematic. Well, that's one opinion. The Chronos project is systematic, though. And obstinate, like the time it portrays. Indeed, time portrays itself. And insofar as we are time, we can now say that Pere Formiguera, quite unexpectedly, manages to produce a self-portrait that is frightening in its complexity. It is worth remembering that the sitters were friends and such close family members as his mother, father and brother. That the sitters form part of him.

4 : Look! How now he rides the waves: *Bureaucracy and time*

We have known for some time now that calling the French Revolution a substantial change in the organisation of communities is one way of seeing things. The *contribution to the royal treasury* is now called *the public*

exchequer. Perhaps this is why the theories of the 17th-century moderns ultimately gained such credit. Perhaps this is why the avant-garde movements, like Louis XIV, Perrault¹ and Colbert, decided that it was best to turn their backs on a boring and precarious past.

There is nothing new in this. The consumer society has been organised without the use of time. Death and senility are omitted. In advertising, time is a neutral entity. It would be unthinkable for an advertising campaign for a pension scheme to use an image of Rembrandt in 1661 (aged 55).

Perhaps things have changed recently. People used to say that not only was Andy Warhol's work not critical, but that it also celebrated the American way of life. It was compared on equal terms with the work of Lichtenstein, Rosenquist or Wesselmann. It was an accepted truth that Pop Art, the art of the consumer era, was only a clever comment on contemporary society, and in no case incendiary.



Quan vaig visitar l'exposició de Pere Formiguera al centre Santa Mònica no vaig poder evitar pensar en sèries de Warhol com la de les Marilyns, la de les Jacquies o la dels Montgomerys Clift. Algunes de les sèries de retrats de Pere Formiguera, quan es tractava d'enquadraments en què només apareixia el rostre, estaven muntades d'una manera similar a les composicions de Warhol. De fet és una composició sistemàtica (un retrat al mes durant deu anys) que defugia la intencionalitat artística de manera deliberada. Es muntaven els rostres un al costat de l'altre, i una fila sota l'altra. La seriació de rostres, 99 rostres, acabava donant un retrat molt més complex i mòbil que si hagués estat un de sol. Sense renunciar a la immobilitat de la fotografia, s'incloïa una altra mena de mobilitat molt més precària: el pas del temps. Un pas només constatable per allò que deixa i no per allò que és. L'experiència temporal sempre és una cosa que es percep després, mai mentrestant. Mai no diem "estic sentint

When I visited the Pere Formiguera exhibition at the Santa Mònica Art Centre, I couldn't help thinking of Warhol's series such as his Marilyns, Jacquies or Montgomery Clifts. Some of Formiguera's series of portraits, frames that featured just a face, were mounted in a similar fashion to Warhol's compositions. In fact it is a systematic composition (a portrait a month for ten years) that deliberately shuns artistic intent. The faces were mounted one next to the other, row upon row. The seriation of faces, 99 of them, produced a portrait that was far more complex and mobile than just one would have been. Without relinquishing the immobility of photography, another, much more precarious kind of mobility was included: the passing of time. A passing that is evident in what it leaves rather than what it is. The experience of time is always something perceived after the fact, never at the time. We never say 'I can feel how time is passing' or 'I can see your son growing'. We do however say 'How time's flown' and 'Your

com passa el temps” o “veig com creix el teu fill”. Sí que diem, en canvi, “com ha passat el temps” o “com ha crescut el teu fill”. En tot cas, l’única cosa veritablement exacta a si mateixa en cada una de les fotografies era *el temps actuant*. La resta era precarietat pura, sense garanties de duració (del llatí *precarius*, -a, -um; ‘obtingut per pregària, com una concessió’). El projecte *Cronos* portava al límit l’experiment de Rembrandt-Proust. Es demostrava per mitjà d’un ull suposadament mecànic la impossibilitat del retrat en la mesura que no hi ha res a dir sobre la persona retratada. Com en Proust, una mirada no és mai suficient per saber qui és aquella persona. En calen més, i de fet sempre falsegen la realitat en la mesura que són incompletes. Sempre cal, doncs, en això consisteix el pas del temps, anar llançant mirades. Quan els cossos canvien tant fins al punt que es pot dubtar molt seriosament d’allò que anomenem identitat, hem de reconèixer que l’única cosa que es manté irreductible és l’acció d’*acumular temps*.

son has grown so much’. In any case, the only thing that remained exactly the same in each of the photographs was the action of time. The rest was pure precariousness, with no lasting guarantee (from the Latin *precarius*, obtained by prayer, as a concession). The Chronos project took the Rembrandt-Proust experiment to its ultimate limits. By means of a supposedly mechanic eye, it showed the portrait’s impossibility of saying anything about the person portrayed. As in Proust, one look is never enough to know who someone is. We need more, and in fact they always falsify reality, in that they are incomplete. We need, then – and this is what the passage of time actually is – to keep taking looks. When bodies change to the extent that we seriously doubt what we call identity, we have to recognise that the only thing that remains irreducible is the accumulation of time.

So what about Warhol’s Marilyns? They are all the same. That is, they all look the same. They aren’t, but the differences are

En canvi, què passa amb les Marilyns de Warhol? Totes són iguals. Bé, totes semblen iguals. No ho són, però les diferències les causa la serigrafia, el mal ús voluntari de la serigrafia. La diferència està provocada per l’error, pel sabotatge. Pel que fa al rostre, és la mateixa fotografia. Sempre igual. La identitat en el món del consum queda desproveïda de temps. Potser és una mirada reconfortant, la de Warhol; ho dubto. Tanmateix, costa de creure que el consumisme sigui la solució a tots els mals quan, de la mateixa manera que Perrault al segle XVII o Le Corbusier al XX, ens desproveeix de l’única substància pròpiament nostra. A diferència del que veiem en Petroni, Rembrandt, Proust o Formiguera, en una societat ordenada i regulada la identitat de les persones opera al marge d’allò que només són sempre: acumulació de temps.

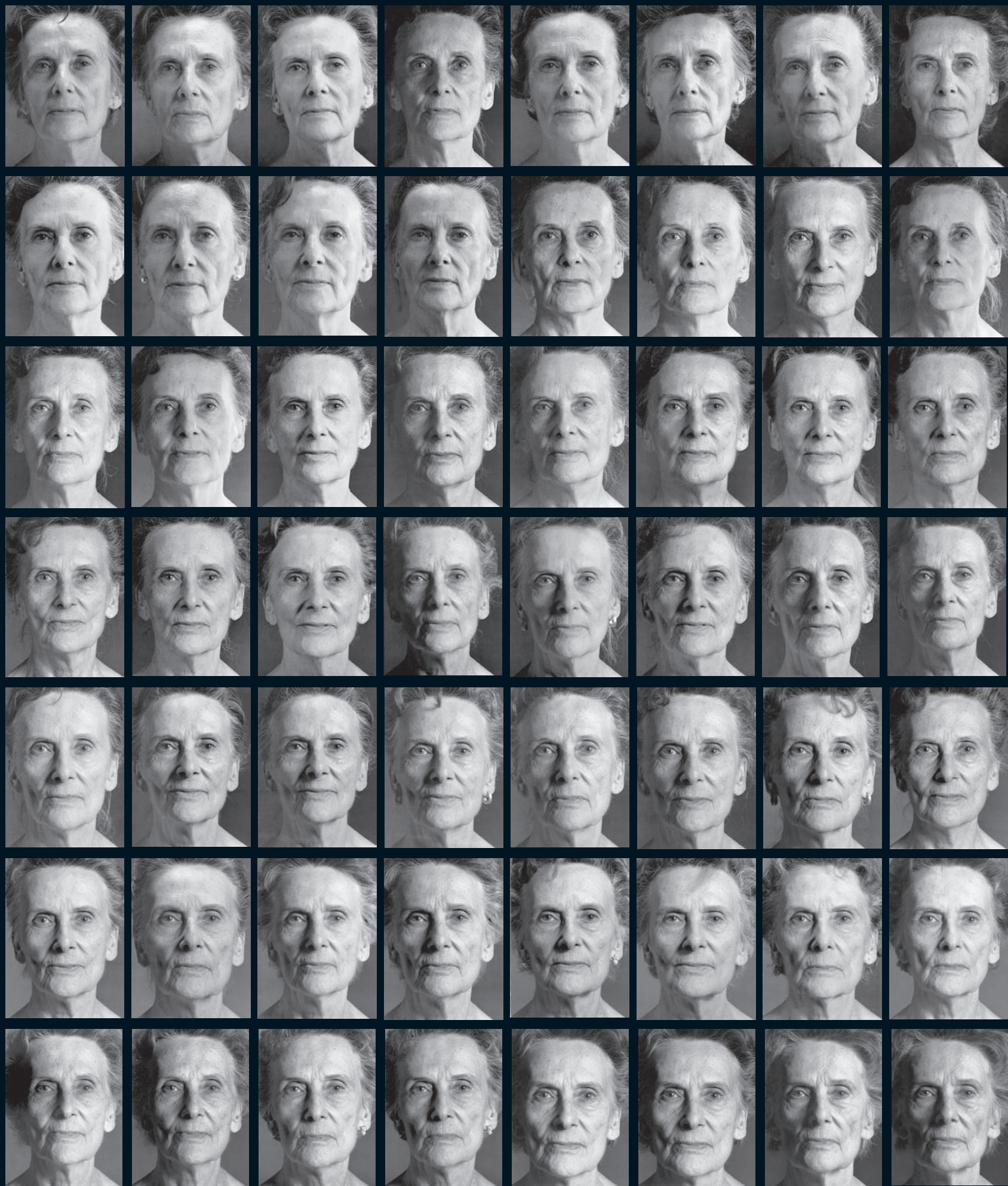
caused by poor use of screen-printing. The difference is caused by error, sabotage. The face itself is the same photograph. Always the same. Identity in the consumer world is stripped of time. Perhaps Warhol’s gaze is a comforting one. Yet it is difficult to believe that consumerism is the solution to all evils when, like Perrault in the 17th century or Le Corbusier in the early 20th, it robs us of the only substance that is truly ours. Unlike Petronius, Rembrandt, Proust or Formiguera, in an ordered, regulated society, people’s identities operate on the fringes of what they are: time.

NOTA :

1 : Ens referim a Charles Perrault (1628-1703). No al seu germà Claude Perrault (1613-1688), metge i arquitecte de la façana oriental del Louvre; i encara menys a l’arquitecte en actiu Dominique Perrault. Charles Perrault, escriptor, és una de les figures més emblemàtiques dels partidaris dels Moderns en la *Querelle des anciens et modernes*. Un dels poemes que encén el debat és, precisament, una mena de lloança al regnat de Lluís XIV. Actualment és més conegut pels contes que va escriure en la seva vellesa: *El gat amb botes*, *Patufet (Le Petit Poucet)*, *Barba Blava*, *La Caputxeta Vermella*, *La Ventafocs*, etc.

NOTE :

1 : I refer to Charles Perrault (1628-1703), not to his brother Claude Perrault (1613-1688), a doctor and the architect of the east façade of the Louvre; much less to the present-day architect Dominique Perrault. Charles Perrault, writer, was one of the most emblematic of the supporters of the Moderns in the *Querelle des anciens et modernes*. One of the poems that animated the debate was, precisely, a kind of eulogy of the reign of Louis XIV. Today he is best known for the fairytales he wrote in his old age: *Puss in Boots*, *Tom Thumb*, *Blue Beard*, *Little Red Riding Hood*, *Cinderella*, etc.





Mare
01-91 / 12-99